

Unter dem Titel «BILDGEWALT – Darstellungen zwischen Wahn & Wirklichkeit» ist noch bis zum 2. April 2018 eine außergewöhnliche Kooperationsausstellung zwischen der Städtischen Galerie und dem Deutschen Bauernkriegsmuseum in Böblingen zu sehen. Die Zusammenarbeit der beiden Institutionen, die seit nunmehr drei Jahrzehnten unter dem gemeinsamen Dach der mittelalterlichen Zehntscheuer samt architektonisch prägnantem Glasanbau aus den 1980er-Jahren beherbergt sind, demonstriert, wie die wiederkehrend kritisierte «Not» des chronischen Platzmangels in eine «Tugend» verwandelt werden konnte. Denn zu sehen sind rund 150 «bildgewaltige» Werke aus einer Entstehungszeitspanne von über 115 Jahren, wobei lokal verwurzelte und regional bekannte Künstlerpositionen im Nebeneinander mit international renommierten Größen wie dem österreichischen Bildhauer Alfred Hrdlicka oder Bernhard Heisig, einem der wichtigen Mitbegründer der durch seinen Schüler Neo Rauch zu Weltruhm aufgestiegenen «Leipziger Schule», vertreten sind. Während der früheste Beitrag (eine den dramatischen Hell-Dunkel-Kontrast gekonnt ausspielende Radierung von Käthe Kollwitz) aus dem Jahr 1902 datiert, sind die neuesten Exponate (ortsbezogene Rauminstallationen von Jenny Winter-Stojanovic und Marinus van Aalst) gerade noch rechtzeitig vor Eröffnung der Ausstellung vollendet worden.

Kunst und Gewalt als Schnittmenge der beiden Böblinger Museumssammlungen

In Böblingen wurde behutsam in den eigenen Beständen gefahndet, um auf bedeutungsträchtige Überschneidungen in den eigentlich grundunterschiedlichen Museumskonzeptionen zu treffen. Die Städtische Galerie Böblingen mit ihrem Sammlungsschwerpunkt auf der ersten Hälfte des vergangenen, von zwei vernichtenden Weltkriegen zerrissenen Jahrhunderts verwahrt eine große Anzahl an Gemälden und Grafiken von Zeitzeugen in ihrem Bestand, in denen sich – entweder drastisch übersteigert, realitätsnah formuliert oder symbolhaft verschlüsselt – Gewalterfahrungen spiegeln. Weniger bekannt hingegen dürfte es sein, dass das Böblinger Deutsche Bauernkriegsmuseum über die letzten drei Jahrzehnte hauptsächlich Grafiken von Künstlergrößen ankaufte, die sich inhaltlich spezifisch dem histori-



Franz Frank: Proletarisches Altarbild, 1928. Auf historischen Begebenheiten in der Weimarer Republik basiert das überlebensgroße Gemälde «Proletarisches Altarbild». Öl auf Leinwand, 229 x 103,5 cm.



Immanuel Knayer: *Im Schützengraben*, um 1930. Erst im zeitlichen Abstand von über einem Jahrzehnt nach seinen Erfahrungen im Ersten Weltkrieg konnte Immanuel Knayer um 1930 das schrecklich-schaurige Gemälde «*Im Schützengraben*» ausführen, wohl als Warnung vor einer zweiten Katastrophe – vergebens. Öl auf Leinwand, 106 x 138 cm.

schen Gegenstand «Bauernaufstand» widmeten. Neben Radierungen, Lithografien, Kreide- und Kohlezeichnungen der bereits erwähnten Künstler Bernhard Heisig, Alfred Hrdlicka und Käthe Kollwitz sind darunter seltene Holzschnitte von HAP Grieshaber oder Werner Tübkes lithografierte Studien zu seinem monumentalen Rundbildwerk im Panorama Museum Bad Frankenhausen zu finden.

In der Konsequenz hat sich die Idee zu einer Ausstellung durchgesetzt, in der die zeitüberdauernde Beziehung des Mediums Kunst zu den angesichts heutiger gesellschaftspolitischer Entwicklungen bedeutenden Themen «Kampf», «Krise» und «Krieg» beleuchtet werden. Obwohl wir tagtäglich einer medialen Gewaltbilderflut in den Medien ausgeliefert sind, die seit Anbruch des zweiten Jahrtausends mit den erstmals «live» zu verfolgenden Terroranschlägen «9/11» ein zuvor unvorstellbares Level erreichte, ist das Zeigen von Schreckensbildern im musealen Kontext noch mit Berührungsängsten belegt. Bisher haben es wenige Institutionen gewagt, sich solch augenscheinlich belasteten und belastenden Themenstellungen anzunehmen. Die

Gruppenschau in Böblingen ist demnach als ein Schritt ins komplexe Gebiet der Untersuchung des Phänomens von Gewalt und ihren ästhetisierten Darstellungsform(e)l(n) zu werten. Im Bereich der Filmwissenschaft ist es üblich, Gewaltszenen unter künstlerischen Aspekten zu betrachten. Vergleichbare theoretische Auseinandersetzungen mit «unbewegten Bildern» sind demgegenüber rar. Bedenkt man jedoch den Stellenwert von Gewaltdarstellungen und Schreckensbildern, die die Geschichte der Malerei und Plastik seit Anbeginn begleiten, und bezieht man die Interessen der Gewaltforschung mit ein, erscheint das mangelnde Interesse an deren kunsttheoretisch fundierten Aufarbeitung umso verwunderlicher.¹

Anhand der präsentierten «Gewaltdarstellungen» von insgesamt 60 Künstlern wird ein umfangreicher Überblick bezüglich des Phänomens der Gewalt und ihrer facettenreichen Darstellungsarten gegeben. Die beim Ausstellungsrundgang sofort ins Auge springende Beobachtung ist frappierend: Gewalt als Motivik birgt zahllose, auch widersprüchliche Erscheinungsformen und stellt sich in

ihrer bildnerischen Umsetzung als so vielgestaltig wie die Kunst selbst dar. Aufgrund der ihr innewohnenden Ambivalenz ist sie kaum rein rational fassbar, sondern spricht uns vor allem auf intuitiven Gefühlsebenen an. Gewalt vereint Gegensätze in sich, kann in Form von Dynamik, Kraft und Macht positive Züge aufweisen, beinhaltet jedoch im negativen Sinne auch Brutalität, Kampf und Zerstörung. Sie schlägt sich in Erfahrungen von Demütigung, Leid und Schmerz nieder oder mündet in Aufbegehren, Protest und Tyrannei ...

*Kunst und Gewalt in der südwestdeutschen Kunst
Tabu und Befreiung / Hoffnung und Verzweiflung*

Gewalt hat viele Gesichter; jedes einzelne Bild hat seinen eigenen Kosmos und bewegt sich oftmals in sehr ambivalenten Deutungssphären. In der Böblinger Ausstellung wurden die Exponate 13 Rubriken zugeordnet: Aufruhr – Unterdrückung / Wirklichkeitserfahrung – Kriegsrealität / Kampf der Körper /

Kraft der Natur / Leid – Leidensfähigkeit / Mythen der Menschheit / Vision: Zeitenwende versus Endzeitstimmung / Zwischen Hoffnung und Verzweiflung / Wahn und Rollenspiel / Brutalität & Lusternheit / Tod & Tanz / Zerstörung/ aktuell & zeitlos.

Die am schwersten erträglichen der in den Bildern artikulierten Gewalterfahrungen und Gewaltausübungen gehen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit den beiden Weltkriegskatastrophen einher. Im Zeitraum des Ersten Weltkrieges werden kämpferische, gewalttätige und zerstörerische Handlungen, ob materieller oder psychischer Art, in den Werken zahlreicher Zeit- und Augenzeugen aufgegriffen. Das darstellerische Spektrum reicht von Brutalität und Kampf über Schicksalsergebenheit und Leidensfähigkeit bis hin zum Anprangern der ausweglosen Kriegssituation in einer sinnentleert wirkenden Welt.

Bei Immanuel Knayers (1896–1962) in dunklen Rotbraun-, Grün- und Blautönen gehaltenem Gemälde «Im Schützengraben» blicken wir in die Ant-



Reinhold Nägele: Französische Kriegsgefangene, 1916. Gewaltausübung in anderer Form: Erst auf den zweiten, genauen Blick erkennt man, dass es sich auf Reinhold Nägeles 1916 entstandenen Miniaturbild um französische Kriegsgefangene in Böblingen handelt. Tempera auf Karton, 18 x 23 cm.



Otto Dix: *Zerschossene Wagen (Zerstörte Landmaschinen)*, 1916. Form und Inhalt verbinden sich in der Zeichnung von Otto Dix in den dunklen Kreidestrichen symbiotisch zum chaotischen Durcheinander. Einprägsames Seherlebnis der zerstörerischen Kraft und nachhaltiges Symbol für die sinnlose «Materialschlacht», für das «Schlachthaus Erster Weltkrieg». Kreide auf Papier, 28,5 x 29,1 cm.

litze von fünf Soldaten, die nicht nur vom Kampf ums schiere Überleben, sondern vor allem von Erschöpfung, Furcht, Paranoia, Verrohung und vom Sterben sowie von der Beengtheit und dem in jede Ritze eindringenden Erdschlamm dieser Feldbefestigungen künden. Das Elend und die Würdelosigkeit des Kriegsgeschehens werden unmittelbar nachempfindbar. Der aus diesem zermürbenden Stellungskrieg schwer versehrt zurückgekommene, spätere Ehemann von Rudolf Müllers Schwester Helene und heute nahezu in Vergessenheit geratene Maler konnte sich erst nach mehr als zehn Jahren zu diesem Gemälde durchringen. Zu schwer lasteten die alptraumhaften Erinnerungen auf seiner Seele. Es ist wahrscheinlich, dass Immanuel Knayer das Gemälde als Warnung vor einem erneuten Krieg schuf, der sich in den beginnenden 1930er-Jahren bereits merklich anzubahnen begann.

Farbe, Leinwand, Papier und andere Malutensilien waren wie alles andere knapp im Krieg. So verwundert es nicht, dass Reinhold Nägeles (1884–1972) Malereien in dieser Zeit noch kleinformatiger als bei ihm üblich, geradezu miniaturhaft ausfallen. Seine locker und leicht auf Karton getupfte, in gefälliger Farbskala 1916 ausgeführte Tempera-Arbeit enthüllt das Thema der Gewalt erst auf den zweiten Blick. Zu sehr wird man zunächst von einer bunten, scheinbar heilen Welt abgelenkt. Allerdings: Das Werk ist während des Krieges entstanden, als der Künstler bei der

Flieger-Ersatz-Abteilung 10 in Böblingen stationiert war. Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Arbeit anders: Die dargestellten Menschengruppen geben sich als gefangene, hart schuftende französische Zwangsarbeiter zu erkennen. Sie wurden hier beim Ausbau eines Kanalisierungssystems zur Entwässerung der einst sumpfigen Gebiete eingesetzt. Reduziert auf menschliche Arbeitstiere werden sie entindividualisiert in ihrer «sommerlichen» Einheitskleidung abgebildet, die ohne dunkle Kittel lediglich aus roter Mütze und Hose und weißem Hemd bestand.

Otto Dix (1891-1969) interpretierte den Krieg anfänglich als eine Chance zu erneuernder Umwälzung. Er hatte sich freiwillig und mit vollem Enthusiasmus zum Militärdienst gemeldet. 1916 wurde er in den verheerenden Kämpfen an der Somme eingesetzt. Darauf entstand die Zeichnung «Zerschossene Wagen» (Zerstörte Landmaschinen). Form und Inhalt verbinden sich dabei symbiotisch im chaoti-



Maria (Hiller-) Foell: *Beweinung*, 1914. Das gespenstisch anmutende Gemälde von Maria Foell spielt auf den gerade erfolgten Kriegsbeginn an, jedoch aus passiverer Frauenperspektive. Aus den Gesichtern spricht Entsetzen, Erleiden, Entriektsein, Verzagen und Zweifeln – und über alles legt sich das kreideweisse Grabtuch Christi. Öl auf Leinwand, 120 x 90 cm.

schen Durcheinander der schwarzen Kreidestriche und werden zu einem einprägsamen Seherlebnis der zerstörerischen Kraft – ein nachhaltiges Symbol für die «Materialschlacht» wie das «Schlachthaus» des Ersten Weltkrieges.

Die Malerin Maria Hiller-Foell (1880–1943) ist eine der wenigen Künstlerinnen im südwestdeutschen Raum, die sich in ihrem Werk aus weiblicher Sicht mit Gewalt als Erdulden und Erleiden auseinandersetzte. In Rückbesinnung auf die christliche Ikonografie malt sie beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges ihre eigene Version der «Beweinung» (1914). An den Physiognomien des Bildpersonals, das sich um den gemarterten Jesus versammelt hat, sind Angst, Qual, Misstrauen, Sorge und Verzweiflung abzulesen. Spätestens beim Erkennen des schieren Entsetzens, das der mittleren Figur derart herzerreißend ins Gesicht geschrieben ist, wird intuitiv an unser tiefstes Mitgefühl appelliert. Ohne dass es mit blasphemischen Hintergedanken oder besonderer pazifistischer Gesinnung verbunden wäre, ertappen wir uns dabei, die Präsenz einer höheren Macht in Zweifel zu ziehen, unter der so etwas Abscheuliches wie Krieg, Mord und Totschlag überhaupt geschehen kann.

Fritz Steisslinger (1891-1957) malte und zeichnete als Soldat zwischen 1914 bis 1918 im Unterstand. Er konnte die Gräuel seiner Erfahrungen in den Schützengräben und auf den Schlachtfeldern zwar durchaus niederschreiben, sich dagegen auf dem Bildträger «nur» in getarnter Weise ausdrücken, weil er bei der künstlerischen Konfrontation und dem nochmaligen Durchleben des Niederschmetternden, wie es in seinem Kriegstagebuch an einer Stelle heißt, *Angst gehabt hätte, den Verstand vollkommen zu verlieren.*²

Dem 1897 in Kirchheim unter Teck geborenen und 1986 in Marburg an der Lahn verstorbenen Maler Franz Frank blieb wenig Zeit, um als junger Mann seine künstlerische Laufbahn aufzubauen. Wie Fritz Steisslinger und die meisten Künstler dieser Generation musste er beide Weltkriege hautnah miterleben. Noch vor seiner Einschreibung als Student an der Tübinger Universität hatte er sich mit 20 Jahren als Kriegsfreiwilliger gemeldet. Er war ab 1917 in der Ukraine und in Russland im Einsatz, bevor er 1918 einigermaßen unversehrt heimkehren konnte. Seine sich in den Zwischenkriegsjahren gesteigert abzeichnende Hinwendung zu gesellschaftspolitischen und zeitkritischen Bildgegenständen erstaunt daher kaum. 1939 musste Franz Frank erneut als Soldat in den Krieg ziehen. Aus diesem wird er 1945 körperlich schwer verwundet und seelisch gebrochen entlassen. An seine einst vielversprechend verlaufende Malerkarriere wird er danach



Rudolf Müllers «Vogelscheuche» (1964), ein Paradebeispiel für die Verarbeitung persönlich erlittener Schicksalsschläge im Bild, nämlich als Rollenspiel, somit auf höchst psychologisierende Weise. Öl auf Karton, 106 x 80 cm.

nicht mehr anschließen können. Alle Versuche, sich in der Nachkriegszeit erneut auf dem Parkett der Kunst zu behaupten, schlugen fehl. Er gilt in der südwestdeutschen Kunstgeschichte als ein weiterer Stellvertreter für die sogenannte «Verlorene Generation», zu denen diejenigen Künstler zählen, deren Schaffen in einem von zwei schrecklichen Kriegen zerrissenen Jahrhundert in Vergessenheit geriet.

Auf dem Zenit seiner Schaffenskraft hatte Franz Frank das dem expressiv-realistischen Stil angelehnte und durch das extreme Hochformat ausstrahlungsmächtige «Proletarische Altarbild» gemalt. Der Inhalt bezieht sich auf eine wahre Begebenheit, welche der Maler selbst als Augenzeuge miterlebt hatte, namentlich tumultuarische Straßenkämpfe in Berlin, die sich als Reaktion auf eine Rede von Adolf Hitler am 16. November 1928 zutrug und durch einen Aufmarsch der SA brutal niedergeschlagen wurden. Der durch die ärmliche Kleidung als einfacher Arbeiter auszumachende Mann, der mit erhobenen Händen wie an eine Wand gestellt erscheint, nimmt die gesamte Bildfläche ein. Unvermittelt weckt dieses Bild Erinnerungen an Erschießungsszenen. Die ungeschönte Konfrontation mit dem in Überlebens-



Hans Föhnles um 1956 entstandene «Apokalypse» greift die Johannes-Offenbarung auf und ist Teil eines künstlerischen Phänomens: Zahlreiche Künstler wandten sich im 20. Jahrhundert nicht zuletzt aufgrund der beiden Kriegskatastrophen verstärkt christlichen Traditionen zu und fassten ihre zwischen hoffnungsvoller Vorahnung und Weltuntergangsangst schwankenden Gefühlswelten in visionär-apokalyptische Zeitenwende- oder Endzeitstimmungen. Öl und Tempera auf Karton, 70 x 98 cm.

größe auf die Leinwand gebannten Menschen, der dem eigenen Schicksal duldsam entgegenblickt, geht tief unter die Haut. Aus heutigem Blickwinkel kommt das Bild einer hellseherischen Warnung vor dem moralischen Tiefpunkt der nationalsozialistischen Kriegs- und Ausrottungspolitik gleich.

Franz Frank hat ein dokumentarisches Manifest als Anklage für die traumatischen Erfahrungen geschaffen, die nach dem Ende des Ersten Weltkrieges im unstabilen parlamentarischen System der Weimarer Republik in unüberbrückbaren gesellschaftspolitischen Wirren hervorbrechen. Sein Zeitgenosse Rudolf Müller (1903-1969) verarbeitet in dem reliefhaft ausgeführten Materialbild «Vogelscheuche» dagegen seinen in sich gekehrten, individuell verinnerlichten Welterschmerz – und zwar nur fünf Jahre vor seinem Tod in Stuttgart im Jahre 1969. Durch die auf dem kartonartigen Bildträger mit Stoffen und Kieselsteinen angereicherten, wie verkrustet wirkenden, extrem pastos aufgetragenen Malschichten erkennt man erst nach und nach die schemenhafte Figur einer «Vogelscheuche». Vom Wehrdienst und Fronteinsatz aufgrund seines jungen Alters noch verschont geblieben, war der figurativ-expressiv malende Künstler im Dritten Reich als entartet gebrandmarkt und mit Ausstellungsverbot belegt worden. 1940 wurde er in den Kriegsdienst eingezogen, wo er kurz darauf schwer an Malaria erkrankte. In seiner Abwesenheit wurde seine Wohnung samt seinem Atelier und damit einem Großteil seiner Arbeiten bei einem Bombenangriff völlig zerstört. Nach seiner Entlassung aus dem Soldatendienst 1945 sollte es kein Wiedersehen mit seinem Sohn geben, der ebenso in den Krieg ziehen

musste und als vermisst erklärt worden war. Rudolf Müller musste fortan mit der beißenden Ungewissheit darüber leben, was seinem einzigen Kind zugestoßen sein könnte. Eine weitere überaus tragische Komponente erhält die traumwandlerisch anmutende Großfigurenkomposition dadurch, dass ihr Entstehungsjahr mit dem Tod seiner geliebten Ehefrau und langjährigen Gefährtin Lola zusammenfällt. In ihrer deplatzierten und desolaten Ausstrahlung verewigt die ramponierte Strohfigur die tiefe Trauer und die furchtbaren Schicksalsschläge, welche Rudolf Müller getroffen haben.

*Visionen: Zeitenwende versus Endzeitstimmung
Kraft der Kunst – Botschaft der Bilder*

Nachvollziehbar schwer konnten die Menschen die Schreckenserlebnisse des ersten Großen Krieges verdrängen oder sich aus ihrer Schockstarre befreien. Die Zwischenkriegszeit war daher vor allem von der Furcht beherrscht, dass noch einmal etwas derart unausgesprochen Schauriges eintreten würde. In dieser unsicheren, noch stärker von christlichen Traditionen geprägten Zeit wandten sich viele Menschen dem Glauben als Hoffnungsträger zu. Mit dem Gefühl der Ungewissheit einhergehend fanden auch seitens der Künstlerschaft vermehrt Rückgriffe auf religiöse Motivkreise und christliches Bildvokabular statt. Ermahnende Prophezeiungen häuften sich, hauptsächlich in Form von visionär-apokalyptischen Darstellungen, die düstere, desaströse und desillusionierende Endzeitstimmungen heraufbeschworen. In den hier abgebildeten Werkbeispielen

zeichnen sich sinnbildlich die Zerrissenheit und der Zwiespalt des vergangenen Jahrhunderts ab. Abhängig davon, ob die in jener Zeit am häufigsten herangezogene Vorlage (die biblischen Texte der «Johannesoffenbarung») eine erbauende oder ernüchternde Auslegung erfuhr, pendelten die Bildfindungen zwischen Horrorszenario und Hoffnungsschimmer hin und her.

Der Maler Hans Föhnle (1903-68) war ein unangefochtener Meister darin, die enorme Spannweite von menschlichen Gefühlsregungen in malerisch psychologisierender, geradezu in roher Wucht auf den Bildträger zu bannen. Wie bei keinem Zweiten sind Bildinhalt und Malspur dermaßen untrennbar und eindrücklich in «gewaltigen» Bezug zueinander gebracht. Von Dramen, Traumata und blanker Wut erzählen sowohl die 1955 entstandene «Bombennacht» als auch die wohl um 1956 gemalte «Apokalypse» – beides nachträgliche Reaktionen auf die Gräueltaten wie zeitlich versetzten Verarbeitungsstrategien der persönlichen Opfer, die der Künstler während des Zweiten Weltkriegs zu erleiden hatte. Zusätzlich zu den seelisch und körperlich zugefügten Schmerzen aufgrund der unfreiwilligen Kriegsteilnahme als Soldat verlor er sein gesamtes Frühwerk im Bombenhagel auf sein Stuttgarter Atelier. In ihren aufs Wesentliche reduzierten, nahezu gnadenlos deformierenden Bildsprachen der Nachkriegszeit drückt sich das für den Künstler Unausprechliche gleichnishaft aus.

Bei dem in Basel geborenen Heinrich Altherr (1878–1947), der 1913 dem Ruf an die Stuttgarter Kunstakademie gefolgt war, tragen die meisten in den 1930er- und 1940er-Jahren entstandenen Gemälde Betitelungen, welche die Einsamkeit der Menschen in einer von Gefühlskälte und Entfremdung geprägten Welt aufgreifen, etwa «Menschen in Ruinen», «Schiffbrüchige», «Trennung» oder «Kriegsfurien» (1942). Im letztgenannten Bild schweben die bedrohlich anmutenden Wesen mit Posaunen, welche nichts als Unheil verkünden, über eine menschenleere, ruinenhafte Stadt. In der ganz eigenen allegorischen Bildauffassung, die in der vortrefflichen Dramatik von Hell-Dunkel-Effekten und der gewagten Ausschnitthaftigkeit der Bildszene extrem gesteigert wird, erreichte der gebürtige Schweizer, der im Dritten Reich als «entartet» diffamiert wurde und aufgrund zunehmender Repressionen in sein Heimatland zurückkehren musste, eine bis heute unvergängliche Wirkungskraft.

Demgegenüber lässt sich das dreiteilige Gemälde von Hans Bäurle (* 1931) trotz seines Titels «Am Ende einer Zeit» nicht alleine als Einleitung der «Zeitenwende» umschreiben, sondern führt angesichts neuerer weltpolitischer Entwicklungen darüber hinaus in Richtung «Aktualität und Zeitlosigkeit». Denn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen in dem 1992 ausgeführten Triptychon aufeinander, das mit seinen durch Fabelwesen bevölkerten Fantasielandschaften als Fiktion für die durch

*Heinrich Altherr:
Kriegsfurien, 1942.
Drei Furien,
Rachegöttinnen der
römischen
Mythologie, schweben
in dem in
dramatischem
Hell-Dunkel gemalten
Bild über eine
ruinenhafte Stadt –
allegorische
Umschreibung der
zerstörerischen
Tragödie des Zweiten
Weltkriegs.
Öl auf Leinwand,
120 x 158 cm.*





Hans Bäurle: Triptychon «Am Ende einer Zeit», 1992. Nicht ausschließlich die Brutalitäten von Menschen an Menschen, sondern darüber hinaus die menschlichen Gewaltakte an der Natur, das Atomzeitalter mit seinen allgegenwärtigen Gefahren für Mensch wie Umwelt, sind im dreiteiligen Gemälde «Am Ende einer Zeit» thematisiert. Öl und Acryl auf Leinwand, dreimal 150 x 110 cm.

Umweltsünden zerstörte Natur steht. Tatsächlich entstand es als Reflex auf das Atomzeitalter, in dem zur zivilen Nutzung immer auch militärische Zwecke verfolgt wurden: Die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki, die «ernsthaften» Reaktorunfälle in Sellafield (1957) und Three Mile Island bei Harrisburg (1979) sowie die «Super-GAU» in Tschernobyl (1986) und Fukushima (2011) ließen die ablehnende Skepsis der Menschheit gegenüber der Kernenergie wachsen, denn sie führten vor Augen, dass weder die Risiken dieser Technik noch die Machthaber, die sich dieser als Druckmittel bedienten und immer noch bedienen, jemals kalkulierbar oder kontrollierbar sein würden.

Bei den Stichwörtern «Hoffnung und Verzweiflung» kommen vor allem formale Merkmale in den Bildern zum Tragen. Die in den Darstellungen eingefangenen Gefühlsregungen haben sich in unserem Bildverständnis als leicht interpretierbare Formeln verfestigt. Mimik und Gestik – etwa ein abgewandter Blick, mit den Händen verhüllte Augenlider, in die Armbeugen vergrabene Gesichter oder ein in die Hände gestützter Kopf – werden von den Betrachtern ohne Umschweife als Anzeichen für melancholische Stimmungen verstanden.

Alleine an der Körperhaltung erkennt man pure Erschöpfung und bedrohlich naherückende Selbstaufgabe des einsam dasitzenden und gänzlich in sich gekehrten Mannes auf dem von Kurt Weinhold (1896–1965) in den beginnenden 1930er-Jahren gezeichneten Blatt «In der Eisenbahn».

Wie die wundervolle Kreide- und Kohlezeichnung «Wirbelwind» bei Ida Kerkovius (1879–1970) vermuten lässt, welche die Naturgewalt als magische, rational nicht zu erklärende Macht darstellt, ist auch die Böblinger Kollektivausstellung ganz dem Motto «die Hoffnung stirbt zuletzt» verpflichtet. Denn sie hat sich zum hehren Ziel gesetzt, die vertiefenden Einblicke in das Thema der Gewalt nach inhaltlichen, formalen oder maltechnischen Kriterien aufzuzeigen, ohne dabei den moralisierenden Zeigefinger zu heben.

Beim Ausstellungsrundgang lassen sich künstlerische Entwicklungen und Anliegen nachvollziehen, die sich ausgehend vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis ins Hier und Heute auswirken. Zugleich wird im Dialog mit Gegenwartspositionen auf die aktuelle Aussagekraft von «Gewalthandlungen und Gewalterfahrungen» in der Jetztzeit eingegangen, in der kein Tag vergeht, ohne dass sich nicht irgendwo auf der Welt Kriegsgefechte, Terroranschläge oder Selbstmordattentate ereignen. Vor der Hintergrundfolie vergangener Gewaltgeschehnisse, mit dem Brückenschlag in die Gegenwart und durch den zwar ästhetisch gebrochenen, aber gleichzeitig lupenhafte vergrößerten Blick in den Spiegel der Kunst ist diese Themenausstellung nicht nur als Mahnung, sondern auch als Bekräftigung der Wirkungsmächtigkeit von bildnerischen Darstellungen zu verstehen. Die Bilder und ihre überdauernden Botschaften erscheinen allgemeingültiger als je zuvor. Diese berührende Aussage wird zusätzlich

unterstrichen durch das abschließende Plädoyer für ein neues, emotionsgesteuertes Begreifen, um die Wichtigkeit von impulsgebender und empathiefördernder Bildbetrachtung gegenüber einer immer digitaler und damit flüchtiger wie gefühlskälter werdenden Welt, in der uns tagtäglich technisch generierte und nicht selten manipulierte «Medienbilder» in Fluten überströmen.

ANMERKUNGEN

- 1 Eine der wenigen frühen Untersuchungen dieser Problematik stellt die von Jürgen Wertheimer bereits 1986 herausgegebene Publikation «Ästhetik der Gewalt: ihre Darstellung in Literatur und Kunst» dar. Ein neuerer Versuch ist mit der von Christoph auf der Horst herausgegebenen Abhandlung «Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion» 2013 erschienen.
- 2 Nähere Ausführungen zu diesen «Tarnbildern» sind im Textbeitrag «Maskeraden & Marionetten – Motive der Doppeldeutigkeit im Werk von Fritz Steisslinger» des ausstellungsbegleitenden Katalogs «BILDGEWALT» zu finden.

Die Jubiläumsausstellung des Bauernkriegsmuseums und der Städtischen Galerie Böblingen ist noch bis 2. April in der dortigen Zehntscheuer zu besichtigen.

Unter dem gleichnamigen Titel «Bildgewalt. Darstellungen zwischen Wahn & Wirklichkeit aus den Kunstsammlungen der Stadt Böblingen» ist ein Ausstellungskatalog erschienen, der für 20 Euro im Museum erworben werden kann.



Georg Karl Pfahler, MET/IL 1991 (Ausschnitt)

Gemälde und Skulpturen südwestdeutscher Künstlergruppen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts & Sammlung Fritz Steisslinger



Der Kampf der Bauern für Freiheit und Gerechtigkeit mit Worten und Waffen und die Böblinger Schlacht vom 12. Mai 1525

Geschichte des »lößlich ehrsam Fleischerhandwerks« und das Fleischerhandwerk in der Kunst



DIE BÖBLINGER MUSEEN UND GALERIEN 3 MUSEEN – 1 EINTRITT

MUSEUM ZEHNTSCHEUER
STÄDTISCHE GALERIE und BAUERNKRIEGSMUSEUM
Pfarrgasse 2, Böblingen, T. 07031/669-1705

DEUTSCHES FLEISCHERMUSEUM
Marktplatz 27, Böblingen, T. 07031/669-1691
Mi-Fr 15-18 Uhr, Sa 13-18 Uhr, So 11-17 Uhr
www.boeblingen.de/MuseenGalerien

HAP Grieshaber:
«Viertelung Jerg Ratgebs», Mittelteil eines Tryptichons mit den Themen «Melac», «Ratgeb», «Soldat Weltkrieg II», 1973, Holzschnitt, Bildtafel ca. 120 x 150 cm.

